



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE  
LICENCIATURA EM LETRAS  
LICENCIATURA EM LÍNGUA ESPANHOLA

**JOSSANA MELO DA SILVA**

**A METAMORFOSE COMO ELEMENTO FANTÁSTICO NO CONTO “SÁBANAS  
DE TIERRA” DE SILVINA OCAMPO**

JOÃO PESSOA

2019

**JOSSANA MELO DA SILVA**

**A METAMORFOSE COMO ELEMENTO FANTÁSTICO NO CONTO “SÁBANAS  
DE TIERRA” DE SILVINA OCAMPO**

Trabalho de conclusão de curso submetido ao Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduada em Licenciatura em Letras Espanhol.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Luiza Teixeira Batista

**JOÃO PESSOA**

**2019**

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

S586m Silva, Jossana Melo da.

A metamorfose como elemento fantástico no conto  
"sábanas de tierra" de Silvina Ocampo / Jossana Melo da  
Silva. - João Pessoa, 2019.

50 f.

Orientação: Maria Luiza Teixeira Batista.  
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Metamorfose. 2. Silvina Ocampo. 3. Fantástico. 4.  
Narrativa. I. Batista, Maria Luiza Teixeira. II. Título.

UFPB/CCHLA

**JOSSANA MELO DA SILVA**

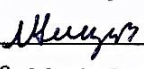
**A METAMORFOSE COMO ELEMENTO FANTÁSTICO NO CONTO “SÁBANAS  
DE TIERRA” DE SILVINA OCAMPO**

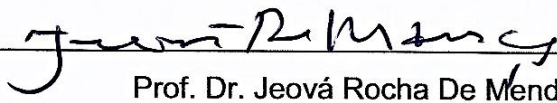
Trabalho de conclusão de curso submetido ao  
Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da  
Universidade Federal da Paraíba, como requisito  
parcial à obtenção do título de graduada em  
Licenciatura Plena em Letras Espanhol.


**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Luiza Teixeira  
Batista

Aprovada em 09/ 09/ 2019.

**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Luiza Teixeira Batista (Orientadora)  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Jeová Rocha De Mendonça  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

  
\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Fátima Fernandes Nobre  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Mercedes Ribeiro Pessoa Cavalcanti (Suplente)  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus em primeiro lugar, pela vida, a força e por iluminar meu caminho durante todo meu percurso.

O meu agradecimento mais que especial vai para toda minha família, em especial meus pais, Josilene Melo e Severino Luiz, por todo amor, carinho e por fazer de mim a pessoa que sou hoje, devo a vocês. A minha irmã Jéssica Melo, meu irmão Lucas Melo e minha avó Ivanilda Bandeira. Obrigado pelo grande apoio, todas as vezes que necessitei não mediram esforços para me ajudar.

A esta instituição e a todos os meus professores que contribuíram para minha vida acadêmica e profissional. Em especial a minha orientadora, Maria Luiza Teixeira Batista, meu mai sincero agradecimento, por me apresentar Silvina Ocampo e o fantástico, por sua dedicação, por todas as cobranças quando eu não cumpri os prazos, pelas correções, por me incentivar durante a realização deste trabalho.

A todos os meus colegas e amigos que fiz durante este período da graduação, por compartilharem comigo momentos de alegria e muito esforço, mas especialmente à Verismar Medeiros, por todo apoio e as vezes que me fez rir, a Ana Maria, obrigada por não medir esforços e procurar nas Livrarias de Buenos Aires o livro de Silvina Ocampo e trazê-lo para mim. A Raissa de Sá, por todas às vezes que sofremos juntas em algumas disciplinas.

A todas as pessoas que, mesmo não tendo seus nomes citados, estiveram comigo ao longo desta jornada e direta ou indiretamente contribuíram para o meu desenvolvimento acadêmico, pessoal e profissional.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar um estudo sobre a metamorfose no conto *Sábanas de tierra* (1987) de Silvina Ocampo. A pesquisa de caráter bibliográfico e qualitativo tem o intuito de refletir de que maneira a escritora utiliza o processo de transformação como um elemento fantástico, além de mostrar outras particularidades da escritora que contribuem para a metamorfose no conto. Para o desenvolvimento da pesquisa sobre o fantástico e seus principais temas, serviram como fundamentação teórica estudiosos como Tzvetan Todorov (1970), um dos primeiros a escrever sobre este gênero, Ítalo Calvino (2004), Ana María Barrenechea (1972) e Irlemar Chiampi (2017). Quanto à metamorfose, a definição utilizada é a apresentada por Juan Eduardo Cirlot (1992); Kafka (1997) foi significativo por sua influência na narrativa de Silvina Ocampo, principalmente quando se trata de transformações. Bulfinch (1855) possibilitou compreender a metamorfose na mitologia. Com relação ao estudo da narrativa de Silvina Ocampo, foram importantes pesquisadores como Natalia Biancotto (2015), Marta López-Luaces (2001), Raquel Prestigiacomo (2000) e Ishak Farag Fahim (2014), para compreender como estão compostos seus relatos fantásticos. Também foi de grande relevância o texto de Giovanni Reale (1993) sobre filosofia para captar os detalhes relacionados à filosofia antiga, que são dispostos pela autora ao longo do conto. Silvina Ocampo, com sua narrativa fantástica diferenciada, não apresenta no conto elementos sobrenaturais, porém, a metamorfose está composta de elementos simbólicos que contribuem para seu desenvolvimento e consequentemente do fantástico.

**Palavras-chave:** Metamorfose. Silvina Ocampo. Fantástico. Narrativa.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo presentar un estudio sobre la metamorfosis en el cuento *Sábanas de tierra* (1987) de Silvina Ocampo. La investigación de carácter bibliográfico y cualitativo tiene la intención de reflexionar la manera como la escritora utiliza el proceso de transformación como un elemento fantástico, además de enseñar otras peculiaridades de la escritora que contribuyen para la metamorfosis en el cuento. Para la averiguación sobre lo fantástico y sus principales temas, han servido como fundamento teórico investigadores como Tzvetan Todorov (1970), uno de los primeros a escribir sobre este género, Ítalo Calvino (2004), Ana María Barrenechea (1972) e Irlemar Chiampi (2017). Sobre la metamorfosis, la definición utilizada es la que presenta Juan Eduardo Cirlot (1992); Kafka (1997) ha sido importante por su influencia en la narrativa de Silvina Ocampo, principalmente en las transformaciones. Bulfinch (1855) ha posibilitado comprender la metamorfosis en la mitología. Acerca de la investigación de la narrativa de Silvina Ocampo, han sido importantes investigadores como Natalia Biancotto (2015), Marta López-Luaces (2001), Raquel Prestigiacomo (2000) e Ishak Farag Fahim (2014), para comprender como están compuestos sus relatos fantásticos. También han sido de gran significación el texto de Giovanni Reale (1993) sobre la filosofía para captar los detalles que se relacionan a la antigua filosofía, que son puestos por la autora a lo largo del cuento. Silvina Ocampo, con su narrativa fantástica diferente, no presenta en el cuento elementos sobrenaturales, sin embargo, la metamorfosis está compuesta de elementos simbólicos que contribuyen para su desarrollo y también del fantástico.

**Palabras-clave:** Metamorfosis. Silvina Ocampo. Fantástico. Narrativa.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
1 DEFINIÇÕES DO FANTÁSTICO.....	11
1.1 O GÊNERO FANTÁSTICO .....	11
1.1.1 O ESTRANHO, O MARAVILHOSO E OS SUBGÊNEROS .....	13
1.1.1.1 Estranho puro.....	14
1.1.1.2 Fantástico estranho .....	15
1.1.1.3 Fantástico maravilhoso .....	15
1.1.1.4 Maravilhoso puro .....	15
1.1.2 TEMAS DO FANTÁSTICO.....	16
1.1.2.1 A metamorfose no fantástico e na mitologia.....	18
2 O FANTÁSTICO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA.....	22
3 A NARRATIVA FANTÁSTICA DE SILVINA OCAMPO .....	25
4 A METAMORFOSE NO CONTO “SÁBANAS DE TIERRA” .....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	41
REFERÊNCIAS.....	43
ANEXO A – CÓPIA DA CAPA DO LIVRO DE SILVINA OCAMPO.....	46
ANEXO B – CÓPIA DO CONTO “SÁBANAS DE TIERRA” .....	47



## INTRODUÇÃO

A literatura fantástica produzida inicialmente na Europa no século XIX apresenta diversas controvérsias quanto a sua definição e caracterização. Todorov no livro *Introdução à literatura fantástica* (1970) apresenta características que estão presentes nos textos fantásticos europeus, mas não busca definir o fantástico produzido na América hispânica no século XX, que possui aspectos bastante diferentes. Em ambas as vertentes, o conto foi o maior representante do gênero, pois mesmo havendo novelas e romances, foi no conto que o fantástico ganhou intensidade.

Todorov acreditava que o fantástico é produzido a partir de um elemento sobrenatural responsável por causar medo no leitor, o que diverge dos textos escritos principalmente na Argentina, porque a inserção do sobrenatural não está em primeiro plano; mesmo existindo a presença do sobrenatural, sua apreensão não tem o intuito de produzir medo, de maneira que são inseridas outras características para produzir o fantástico. Embora consideremos as particularidades de cada autor, é comum nessas obras a incerteza sobre a realidade dos acontecimentos, a mistura entre sonho e realidade, perguntas que não são respondidas, o uso de elementos mitológicos e a metamorfose, etc.

A escritora argentina Silvina Ocampo (1903 – 1993) foi uma das pioneiras no desenvolvimento do fantástico hispano-americano no século XX, juntamente com Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, considerados os principais escritores do gênero. As obras publicadas ao longo de sua vida contam com romances, poesias e principalmente contos, que são os que compõem grande parte da sua produção literária.

Nos contos de Silvina Ocampo não é comum a presença de elementos sobrenaturais, e diversos acontecimentos não têm explicação ou não fazem sentido no texto, razões pelas quais leva a ser estudado o fato de que a autora possa pertencer ao *nonsense*<sup>1</sup> e não ao fantástico. Natalia Biancotto (2015) acredita que as obras de Silvina estão mais próximas ao *nonsense* porque o que está mais presente

---

<sup>1</sup> Gênero literário no qual a linguagem e a ordem lógica dos acontecimentos estão comprometidas, por isso alguns eventos ocorridos não fazem sentido para o leitor.

em seus contos é a falta de sentido e, além disso, a única razão pela qual é considerada uma escritora fantástica se deve à *Antologia da literatura fantástica*.

Apesar das contradições, a narrativa de Silvina Ocampo apresenta diversas referências do fantástico Argentino. Desta maneira, buscamos mostrar como a autora, mesmo não incluindo seres sobrenaturais utiliza outros elementos para compor sua forma particular de materializar o fantástico. No conto *Sábanas de tierra* analisado neste trabalho, apresentamos como a metamorfose é utilizada como o principal elemento para desenvolver o fantástico, além de mostrar outras particularidades que complementam o processo de transformação e faz de Silvina Ocampo, mesmo dentro da sua individualidade, seja considerada uma escritora fantástica.

A pesquisa para desenvolvimento deste trabalho é de ordem qualitativa e bibliográfica, realizadas em livros e artigos que exploram os temas diretamente ligados ao desenvolvido do trabalho. Estando organizados por tópicos que abordam os diferentes temas. No primeiro está uma busca por mostrar algumas definições do gênero fantástico, baseado na teoria de Todorov e Ítalo Calvino. Apresentando os gêneros, maravilhoso e o estranho, com os quais o fantástico compartilha semelhanças, bem como seus subgêneros: estranho puro, fantástico estranho, fantástico maravilhoso e maravilhoso puro. São mostrados da mesma forma temas comuns que são desenvolvidos no fantástico, entre eles está a metamorfose, sendo este o mais ampliado neste trabalho. Tais temas, gêneros e subgêneros tem por base a teoria de Todorov.

No segundo tópico é apresentado o surgimento e o desenvolvimento da literatura fantástica nos países hispano-americanos, principalmente na Argentina, onde o gênero ganhou mais destaque graças a escritores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e Júlio Cortázar. O principal propósito é mostrar algumas características que são próprias da narrativa fantástica dos países sul-americanos, que a torna distinta à produzida na Europa, principalmente durante o século XIX.

O terceiro tópico expõe de modo geral algumas características e temas que são comuns na narrativa fantástica de Silvina Ocampo, destacando entre estes a metamorfose, que além de ser o principal tema para este trabalho, também é um

dos mais recorrentes em suas obras. Finalmente, ao longo do quarto e último tópico, será apresentado à análise do conto *Sábanas de tierra*, de modo a retratar a metamorfose como a característica principal do conto, por isso são apontados diversos fatores e simbolismos que favorecem o processo da transformação e contribuem para o seu desenvolvimento. Ademais, mostra a influência de Kafka, da mitologia e da filosofia no conto e na narrativa de Silvina Ocampo.

O termo *metamorfose* provém do grego e significa “transformação”, é utilizado principalmente na biologia para se referir à mudança de corpos de alguns animais, mas também é usada para qualquer acontecimento que relate a transformação de algo em outra coisa. Na mitologia o termo é empregado principalmente para os deuses que costumavam se transformar. Na filosofia antiga e na religião o termo aplicado para a transformação de corpos é *metempsicose*, no qual a alma sofre mudança de corpos após a morte. Apontaremos, através do estudo do conto como Silvina Ocampo, como ela emprega todas essas facetas da metamorfose ao narrar a transformação do personagem.

# 1 DEFINIÇÕES DO FANTÁSTICO

A busca por uma definição satisfatória do fantástico tornou-se constante ao longo dos anos, de maneira que se desenvolveram muitos estudos e tentativas de defini-lo. Desta forma, faremos um percurso por alguns estudos, apresentando algumas das características importantes para caracterizar o gênero, porém centraremos nossa pesquisa nos conceitos apresentados por Todorov, por ser ele um dos principais teóricos e precursor na teoria do gênero.

## 1.1 O gênero fantástico

O fantástico é um gênero literário que surgiu durante o século XIX na Alemanha a partir da literatura romântica. Porém, alguns dos temas desenvolvidos na narrativa fantástica já haviam sido explorados no século XVIII, pela novela gótica na Inglaterra, que através de suas características contribuiu para o romantismo, bem como colaborou para o fantástico. Contudo, a literatura francesa do século XVIII também teve sua contribuição. Segundo Ítalo Calvino (2004, p.10), a influência francesa na narrativa fantástica deu-se por dois diferentes gêneros: O primeiro, pela narrativa “maravilhosa” e o segundo, pelo “filosófico”.

Muito embora se defenda o fantástico como um gênero nascido no século XIX, Adolfo Bioy Casares sugere que este tipo de literatura e seus temas surgiram com a humanidade, pois já nos antigos escritos pode-se encontrar a presença de elementos fantásticos. Mas, concorda que este gênero tal qual o conhecemos atualmente provem da literatura de língua inglesa. No prólogo do livro *Antologia da literatura fantástica* escreveu que

Antigas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras. Assombrações povoam todas as literaturas: estão no *Zend-Avesta*, na bíblia, em Homero, em *As mil e uma noites*. Talvez os primeiros especialistas no gênero tenham sido os chineses. O admirável *Sonho do aposento vermelho* e até os romances eróticos e realistas, como *Ching Ping Mei* e *Shui Hu Zhuan*, e até livros de filosofia, são ricos em fantasmas e sonhos. (CASARES; 1940, p.615)

Muitos estudiosos definem os temas da narrativa fantástica de acordo com sua percepção sobre o gênero. Ítalo Calvino define como tema do conto fantástico,

durante os séculos XVIII e XIX, a relação entre dois mundos, o da realidade e o do pensamento, no qual projetam acontecimentos que mesmo existindo na realidade, são apresentados com uma aparência diferente, com o objetivo de causar uma oscilação entre o que é realidade e imaginação.

(...) seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda narrativa inquietante, misteriosa, arrebatadora – é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconcebíveis. (CALVINO; 2004, p.10)

Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica* apresenta um conceito bastante coerente para definir o fantástico. O define como uma relação entre o real e o imaginário. Isso se deve ao fato que o mundo no qual história se desenvolve tem um fundo realista, mas em determinado momento ocorre uma ruptura e há uma sucessão de acontecimentos que não fazem parte deste mundo, mudando por completo o curso da narrativa, de maneira que não possam ser explicados. Conforme Todorov, (1939, p.30), “Num mundo que é exatamente como o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar”.

O elemento sobrenatural é uma condição quase obrigatória na narrativa fantástica, apesar de que nem todos os textos que incluem o sobrenatural fazem parte deste gênero, pois depende da forma como os fatos ocorrerão. Ainda assim uma grande maioria depende que este elemento esteja presente para que possa ser produzido o fantástico. Como diz David Roas (2001. p.09, tradução nossa), “(...) quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto no qual ocorrem os acontecimentos (a realidade), não se produz o fantástico”.<sup>2</sup>

Este elemento sobrenatural na maioria das vezes não pertence ao mundo real, por isso rompe com as leis naturais que regem este mundo, causando uma desestabilização neste ambiente que passa de um lugar comum a um lugar regido por leis desconhecidas e inexplicáveis de maneira racional.

---

<sup>1</sup> “Cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos (la “realidad”), no se produce lo fantástico”.

O fantástico segundo Todorov não pode ser descrito de maneira poética, nem alegórica. A poesia assim como a alegoria possui duplo sentido que necessita de interpretações, o que pode comprometer o sentido do fantástico. Como diz em seu livro (TODOROV 1939, p.166), “o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem o que, arrisquemo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia”. Ainda segundo Todorov, (1939, p.68), “a poesia não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (ainda que haja antologias de “poesia fantástica”...)”.

Ana María Barrenechea se opõe à ideia da impossibilidade de usar alegorias na literatura fantástica. De acordo com a autora, a alegoria era utilizada como um instrumento didático, resultando ser muito claro no que queria transmitir aos leitores. No entanto,

existe atualmente a tendência a usar também o fantástico para o nível literal destas obras, além de deixar pouco explícita a função de alegoria, simbologia ou parábola, ou seja, seu significado não literal.<sup>3</sup> (1972, p.394, tradução nossa)

O texto fantástico possui várias camadas de interpretações, desta forma, é comum que alguns autores fantásticos incluam simbologias e alegorias, para formar estas várias camadas interpretativas.

### **1.1.1 O estranho, o maravilhoso e os subgêneros**

Devido suas origens, o fantástico se assemelha a outros dois gêneros aos quais são pequenas particularidades que os diferenciam. Segundo Todorov, estes outros grupos são denominados de “estranho” e “maravilhoso”. A principal característica que os aproxima e os deixam extremamente semelhantes é a necessidade do elemento sobrenatural. Simultaneamente esta mesma característica os afasta pela forma como este elemento é desenvolvido, principalmente ao final do texto.

No estranho, os acontecimentos ocorrem no mundo real, mas com a inserção do sobrenatural que não faz parte dele. Ao final sempre haverá uma explicação racional para estes acontecimentos. Contudo, o maravilhoso se

---

<sup>3</sup> “Ahora existe la tendencia a usar también lo fantástico para el nivel literal de estas obras, y además, a dejar explícita la función alegórica, simbólica o parabólica, es decir su significado no literal”.

desenvolve em um mundo imaginário, no qual o sobrenatural também está presente, porém faz parte dele.

Se ele decide que as leis da natureza permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV; 1939, p.48).

Ao contrário dos outros dois gêneros, no fantástico, o elemento sobrenatural que está no mundo real não forma parte dele, nem ao menos pode ser explicado, a fim de que permaneça a hesitação. Isto é, nos três gêneros toda a narrativa se desenvolve por meio deste elemento extraordinário, porém ao final do fantástico a dúvida continua, enquanto no estranho é explicada e no maravilhoso é aceita.

Além destes três principais, há outros subgêneros que se aproximam e podem adentrar no fantástico, estranho e maravilhoso, por compartilharem semelhanças de mais de um dos gêneros. São denominados por Todorov como: estranho puro, fantástico estranho, fantástico maravilhoso e maravilhoso puro.

#### **1.1.1.1 Estranho puro**

A principal diferença para definir este subgênero é a representação do “medo”, uma vez que é o sentimento que mais se destaca na narração. Este sentimento de medo, não necessariamente deve estar associado a elementos sobrenaturais. Ou seja, acontecimentos cotidianos e reais também pode ser a razão do medo. Ao final da narrativa há explicação para o medo que é desenvolvido ao longo da narrativa. De acordo com Todorov,

o estranho realiza, como se vê, uma só das definições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente os sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão. (1939, p.53)

Assim sendo, o sentimento de medo do personagem leva-o a acreditar na presença do sobrenatural, quando geralmente não existe.

### **1.1.1.2 Fantástico estranho**

Este tipo de subgênero tem como característica principal a presença do elemento sobrenatural ao longo do texto, de maneira a produzir na personagem e no leitor o sentimento de dúvida e estranhamento que se estende até o final da narrativa. No fantástico estranho surgem, segundo afirma Todorov,

acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional. Se estes acontecimentos por muito tempo levam a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito. (1939, p.51)

Apesar dos acontecimentos manterem uma aparência sobrenatural ao longo do texto, ao final, através de uma explicação racional, percebe-se que este elemento extraordinário possivelmente não existe.

### **1.1.1.3 Fantástico maravilhoso**

O fantástico maravilhoso, assim como o fantástico puro, se caracteriza pela falta de explicação do elemento sobrenatural. Neste subgênero o elemento extraordinário está presente ao longo do texto, mas apesar de não ser explicado é aceito, pois são apresentadas evidências que este elemento pertence ao mundo no qual se desenvolve a história. Conforme Todorov, o fantástico maravilhoso está presente

na classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. (1939, p.58)

### **1.1.1.4 Maravilhoso puro**

Neste tipo de subgênero a particularidade que o diferencia dos demais é na maioria das vezes a falta de alguns sentimentos como o medo, o temor, a dúvida. A presença de um elemento sobrenatural é de extrema importância, mesmo que não cause nenhum tipo de reação no leitor, nem na personagem, pois formam parte do



mundo no qual se encontram, e por este motivo terminam por aceitá-lo. Os acontecimentos extraordinários são facilmente aceitos.

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza dos acontecimentos. (TODOROV, 1939, p.61)

As leis que regem o mundo desta narrativa não se parecem à realidade na qual está o leitor, mesmo assim o sobrenatural não causa estranhamento, pois é descrito de maneira a causar encanto.

### **1.1.2 Temas do fantástico**

Os temas presentes nas narrativas fantásticas são dos mais variados, por isso Todorov os classificou entre assuntos que podem apresentar certas semelhanças e os catalogou entre os temas do “eu” e “tu”. Os temas do “eu” estão mais direcionados à loucura, pois fomentam a perda de sentido por parte do personagem. Desta maneira, trata de temáticas como a psicopatia, a experiência com as drogas, a crueldade humana, a ruptura entre tempo e espaço, metamorfoses, existências de seres sobrenaturais, assim como também a ruptura ente matéria e espírito.

Os temas do “tu” estão mais relacionados com a sexualidade e o amor. Portanto, aparecem temáticas relacionadas com o desejo sexual, homossexualidade, incesto, amor a mais de duas pessoas, assim como também o sadismo, a necrofilia, e a reação entre o desejo que resulta em morte.

Segundo Ana María Barrenechea, alguns destes temas presentes no “tu” não podem ser considerados fantásticos, porque formam parte da natureza do ser humano, portanto todos os possuem e estão conectados com eles mesmo que de maneira inconsciente. Conforme disse a autora, estes temas

costumam ser mais improváveis ou estranhos que fantásticos. Se caracterizam pelas relações dinâmicas, a ação, as imagens do discurso.

Estão mais conectadas com o desejo, o instinto e o inconsciente do homem.<sup>4</sup> (BARRENECHEA, 1972, p.400, tradução nossa)

Por discordar da classificação dos temas fantásticos feita por Todorov, Ana María Barrenechea os divide em dois níveis. No primeiro nível está a existência de outros seres não humanos, alguns na maioria das vezes se apresentam mais poderosos que os humanos, assim como também mortos e seres existentes em outros planetas. Enquanto, o segundo nível se caracteriza pela presença de elementos que transgrida a natureza do mundo real, desta maneira podem ser inclusos o rompimento entre tempo e espaço, entre sujeito e objeto.

Mesmo existindo muitos temas que são desenvolvidos na narrativa fantástica, alguns podem ser encontrados com mais frequência, como as aparições de seres sobrenaturais, alterações de tempo e espaço, o duplo, mescla entre sonho e realidade, sanidade e loucura, assim como também as metamorfoses.

As aparições de seres sobrenaturais costumam ser recorrentes no fantástico. Por se tratarem de criaturas que não pertencem ao mundo real, mudam suas leis naturais. Além disso, algumas vezes estes seres costumam formar parte do imaginário popular e mitológico do leitor, que certamente lhe provoca o medo e os questionamentos. Algumas criaturas comuns são os fantasmas, monstros, demônios, vampiros, bruxas ou seres invisíveis.

O tempo e o espaço no conto fantástico por vezes são utilizados para caracterizar o gênero como um elemento sobrenatural, pois altera o período temporal e espacial que o leitor conhece. O tempo e o espaço se alteram quando mudam as leis do mundo através da detenção do tempo, da existência de outros mundos, assim como também de realidades paralelas. Todorov afirma que

o mundo físico e o mundo sobrenatural se interpenetram; suas categorias fundamentais encontram-se como conseqüência modificadas. O tempo e o espaço do mundo sobrenatural, como são descritos neste grupo de textos fantásticos, não são o tempo e o espaço da vida cotidiana. (1939, p.126)

O duplo também é um tema comum nos contos fantásticos, ainda que cada texto tenha sua peculiaridade e se desenvolva de maneira diferente, na sua maioria

---

<sup>4</sup> Suelen ser más improbables o extraños que fantásticos. Se caracterizan por las relaciones dinámicas, la acción, las imágenes del discurso. Están más conectados con el deseo, el instinto y el inconsciente del hombre.

imperava o sentimento do personagem de não sentir-se único, o medo que haja outro de si mesmo ou semelhante, o que leva ao questionamento do seu próprio “eu”. Nesta narrativa, o outro é sempre semelhante, mas ao mesmo tempo serve como um espelho para refletir o lado desconhecido e oculto do personagem. O leitor nunca está convicto da existência do duplo.

A mescla entre sonho e realidade, é possivelmente um dos temas mais recorrentes nos textos fantásticos. Nesse tipo de narrativa ocorrem acontecimentos extraordinários que não se pode distinguir se tudo o que aconteceu foram acontecimentos reais, sonho ou fruto da imaginação. Esta mistura de sentidos pode ocorrer com o personagem e se isto acontece, nem ele, nem o leitor conseguem defini-lo.

A mistura entre loucura e sanidade também podem ser encontrados em muitos textos fantásticos. Estes elementos se unem ao longo da narrativa e o leitor não consegue distinguir se os acontecimentos são reais e o personagem está mentalmente sã, ou se está louco e tudo é derivado de sua insanidade. Além de tudo, o personagem dificilmente admite sua loucura, ainda que as pessoas ao seu redor sempre o advertam sobre seus distúrbios mentais. Desta maneira, tanto a dúvida, como as ações produzidas pelos atos de loucura e sanidade contribuem para a presença do fantástico.

### **1.1.2.1 A metamorfose no fantástico e na mitologia**

No *dicionário dos símbolos*, Juan Eduardo Cirlot, definiu a metamorfose como a ação de transformação de um ser em outro sem importar em quê, pois se pode transformar tudo em qualquer coisa, ou seja, não existe um limite do que pode ou não ser transformado, tanto seres vivos como objetos inanimados podem sofrer uma metamorfose e ganhar vida. Segundo Cirlot, as metamorfoses são

as transformações de uns seres a outros, de umas espécies a outras, em termos gerais correspondem ao grande simbolismo da inversão, mas também ao sentimento essencial da diferença entre o primeiro indiferente e o mundo da manifestação. Tudo pode se transformar em tudo porque nada é realmente nada.<sup>5</sup> (CIRLOT, 1992, p.304, tradução nossa)

---

<sup>5</sup> “Las transformaciones de unos seres en otros, de unas especies en otras, corresponden en términos generales al gran simbolismo de la inversión, pero también al sentimiento esencial de la

A metamorfose é um tema bastante explorado na narrativa fantástica, pois as transformações modificam as leis naturais do mundo real. De acordo a Todorov (1939, p. 121), “as metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida”.

A *metamorfose* do Kafka, publicada em 1912, foi a obra que marcou a literatura fantástica do século XX. Diferente de tudo que haviam escrito antes, no qual o elemento fantástico vai aparecendo ao longo na narrativa, onde existe um mistério que o rodeia, Kafka rompe com este tipo de estrutura, uma vez que o fantástico é apresentado na primeira linha. Desta maneira,

se abordamos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação. (TODOROV, 1939, p.179)

A *metamorfose* relata um acontecimento com Gregor Samsa, que ao despertar se vê transformado em um inseto monstruoso. Desde o primeiro parágrafo é apresentado ao leitor a metamorfose e as mudanças que sofre o corpo do personagem.

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça, e ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremuladas diante de seus olhos. (KAFKA, 1912, p.7)

No início da história, a metamorfose causa estranhamento nas pessoas que estão ao redor de Gregor, com exceção dele mesmo. Inicialmente o personagem crê que é apenas um sonho, sua única preocupação é com o horário para o trabalho. Passado o estranhamento inicial sua família tenta na medida do possível seguir em frente mesmo não gostando. O pai e a irmã saem para trabalhar, enquanto a mãe faz as atividades domésticas. Diferente de sua família, Gregor vai se acostumando a

---

diferencia entre lo uno indistinto primigenio y el mundo de la manifestación. Todo se puede transformar en todo porque nada es realmente nada.”

sua condição, não sai do quarto, esconde-se quando chega alguém e come a comida estragada.

Ao longo da narração, mesmo continuando a pensar como um homem, tendo as mesmas preocupações e os mesmos sentimentos, Gregor não volta a ter o seu antigo corpo. Ao final, morre com uma maçã podre em suas costas, colocada pelo seu próprio pai. O que era para ser um evento trágico para a família, se transforma em um consolo, chegando a agradecer a Deus por sua morte.

Além da transformação do corpo, também nota-se a metamorfose de sentimento nos personagens. O que no começo era amor se transforma em estranhamento que, logo após se converte em hostilidade, raiva, ressentimento, rancores e ódio por Gregor; finalmente se transforma em indiferença e alívio com a sua morte.

De acordo com Rosie Jackson (2001), Kafka faz parte do fantástico moderno, desta maneira não se limita a retratar o caos, nem o desejo de morte por parte do personagem. O que fica perceptível na obra é a tensão entre o simbólico e o imaginário. Jackson, também afirma que “Kafka é perfeitamente consciente das implicações desumanizadoras das transformações fantásticas, e o dilema que se articula na obra é fundamental para a fantasia moderna”<sup>6</sup> (2001, p. 149, tradução nossa).

Conforme Bioy Casares, alguns manuscritos clássicos também podem ser considerados ficção com a presença de elementos fantásticos. Desta forma, as *Metamorfoses* de Ovídio (8 d.C.) poderia ser considerado um texto com elementos fantásticos por ser o livro clássico que mais explora o tema das transformações, nele pode ser visto diversas transformações dos deuses da cultura greco-romana.

Nas *Metamorfoses* podem ser encontradas diversas transformações de deuses com modificações de diversos tipos: animais, plantas, objetos, líquidos, assim como em outras pessoas. A transformação de Dafne está entre as mais conhecidas na cultura popular por seus recontos na literatura e as representações na arte.

---

<sup>6</sup> Kafka es perfectamente consciente de las implicaciones deshumanizadoras de la transformación fantástica, y el dilema que se articula en la obra es fundamental para la fantasía moderna. (JACKSON, 2001, p. 149)

O mito de Apolo e Dafne relata a história de amor malsucedida entre estes dois seres mitológicos. Apolo após haver sido atingido pela flecha do amor, atirada pelo cupido, se apaixona pela bela ninfa Dafne, que também foi atingida por uma flecha, porém para repelir o deus. Ao tentar ser conquistada por Apolo a ninfa foge e em meio ao desespero pede ajuda ao seu pai. Segundo Bulfinch (1855, p.53), ela lhe clamou dizendo “Socorre-me, Peneu! Abre a terra para me envolver, ou muda esta minha forma que me põs em perigo!”. Atendendo ao seu pedido seu pai lhe transformou em uma planta que hoje leva seu nome. Apolo ainda apaixonado abraça seus galhos e passa a usar as folhas em sua coroa.

Existem controvérsias sobre considerar o livro de Ovídio como fantástico. Suzana Reizs (2001), tendo como base a teoria de Bessière sobre o real e maravilhoso improvável, justifica que o elemento fantástico tido como impossível deve fazer parte do imaginário cultural e deve estar presente no dia-a-dia de todos e não apenas para uma parcela pequena da população, como é a mitologia. Desta maneira a “metamorfose” de Kafka pode ser considerada fantástica, enquanto a de Ovídio, não. Sobre as duas obras, Reizs, afirma que

por mais que ambos sucessos possam parecer meras variações de um mesmo *imposível*, suas diferentes relações com o respectivo horizonte cultural do produtor e receptores, provoca que o primeiro sucesso possa ser categorizado como produto de um tipo de legalidade oposta ao natural, mas em última instância admitida (...) pela validação que lhe dá permanência a uma tradição mítica ainda viva; o segundo, diferentemente, não corresponde a nenhuma das formas codificadas de manifestação do sobrenatural que mantenham sua vigência para um homem de nossos dias e de nosso âmbito cultural.<sup>7</sup> (REIZS, 2001, p. 197, tradução nossa)

Por mais que exista contradição entre os dois textos, o que se tem certeza é que tanto o texto de Kafka como a mitologia em geral são muito importantes para os textos fantásticos produzidos na literatura hispano-americana no século XX.

---

<sup>7</sup> Por más que ambos sucesos puedan parecer meras variaciones de un mismo *imposible*, sus diferentes relaciones con el respectivo horizonte cultural del productor y sus receptores, acarrearán que el primer suceso pueda ser categorizado como producto de un tipo de legalidad opuesta a la natural pero en última instancia admitida (...) por la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva; el segundo, en cambio, no corresponde a ninguna de las formas codificadas de manifestación de lo sobrenatural que mantengan su vigencia para un hombre de nuestros días y de nuestro ámbito cultural. (REIZS, 2001, p. 197)

## 2 O FANTÁSTICO NA LITERATURA HISPANO-AMERICANA

O fantástico na literatura hispano-americana teve seu grande desenvolvimento nas narrativas do século XX, precisamente a partir do final dos anos 30 e início dos 40, após a decadência de alguns movimentos de vanguarda. Apesar de fazer parte da literatura de quase todos os países de fala hispânica e do Brasil com menos notoriedade, foi na literatura argentina que teve sua grande representação. Entre os grandes representantes do fantástico argentino está Jorge Luiz Borges, Júlio Cortázar, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. O conto foi o tipo literário mais utilizado para desenvolver o fantástico, e inicialmente grande parte desta literatura foi divulgada pela revista Sur, sob o comando de Victoria Ocampo.

Apesar de já haver resquícios de textos fantásticos antes da década de 40, foi o vínculo literário entre Bioy Casares, Borges e Silvina Ocampo, que resultou na obra *Antologia da literatura fantástica*, que colaborou e fortaleceu o início do período fantástico argentino, lançado em 1940. No livro, são encontrados contos e fragmentos de textos escolhidos e compilados, de diversos autores, de diferentes épocas e lugares. As obras foram escolhidas com base no entendimento de literatura fantástica dos compiladores, além disso, também estão contos de autoria pessoal de Bioy Casares, Borges e Silvina Ocampo.

O fantástico divide características em comum com o realismo maravilhoso, que também se fortaleceu na década de 40, destacando-se Alejo Carpentier, Gabriel García Marquez e os escritores do fantástico, que também escreviam literatura com características afins ao realismo mágico, o que resulta em uma confusão quando se tenta caracterizar as obras destes escritores em apenas uma das duas vertentes. Chiampi apresenta quais características são comuns aos dois gêneros.

É certo também que o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, a crítica à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade e, razão de freqüentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do tempo e do espaço, etc. (CHIAMPI, 2017, p.52)

Apesar da semelhança de temas e não haver explicação para os acontecimentos, o realismo maravilhoso causa encantamento e os acontecimentos

devem estar conectados com o mundo no qual é desenvolvido. O fantástico se utiliza do método do medo através da dúvida do leitor, desta maneira, não é sempre obrigatório inserir elementos sobrenaturais. Por isso alguns escritores usam o psicológico como um jogo para transmitir o sentimento de dúvida e inquietação ou transformam elementos aparentemente sobrenaturais em algo cotidiano.

Nos países hispano-americanos, para vários autores a forma de desenvolvimento do elemento fantástico é diferente do sugerido por Todorov. É muito frequente encontrar o fantástico cotidiano, ou seja, não há elementos de outros mundos, tudo se dá a partir do comum, pois o que é considerado fantástico pode estar no dia-a-dia das pessoas, e quando existem acontecimentos estranhos, os mesmos não fogem do cotidiano, este fantástico mais habitual é comum em Kafka, influenciador do fantástico sul-americano porque insere e desenvolve o sobrenatural de maneira verossímil e próxima da realidade cotidiana.

Segundo Rosa Pellicer, Cortázar é um escritor que usa como característica o fantástico cotidiano em seus contos.

Nos contos de Cortázar nos encontramos já instalados em um mundo cotidiano que se converte em estranho devido a sua repetição. Os acontecimentos apresentados podem pertencer a uma ordem real, normalmente fechada, que é transgredida, e esta transgressão é o que a recupera para o fantástico, ampliando a “realidade”, e apagando as fronteiras imprecisas entre o real e o irreal, situando-se no território da dúvida e ambigüidade.<sup>8</sup> (1985, p.52, tradução nossa)

Bioy Casares também está entre os escritores fantásticos hispano-americanos, que mais se aproxima do fantástico cotidiano, pois é comum a inclusão de elementos sobrenaturais em sua narrativa inseridos no cotidiano. De acordo com Rosa Pellicer,

Adolfo Bioy Casares reúne sobre o título de *Histórias fantásticas*, quatorze relatos que foram quase um catálogo do fantástico: jogos com o tempo e o espaço, fantasmas, monstros, aparições do diabo, o poder da mente, até

---

<sup>8</sup> “En los cuentos de Cortázar nos encontramos ya instalados en un mundo cotidiano que se convierte en extraño debido a su repetición. Los hechos presentados pueden pertenecer a un orden real, normalmente cerrado, que es transgredido, y esta transgresión es la que lo rescata para lo fantástico, ensanchándose la “realidad”, y borrando las imprecisas fronteras entre lo real y lo irreal, situándose en el territorio de la duda y la ambigüedad.”



científicos. Estes relatos se caracterizam por estar incluídos no cotidiano.<sup>9</sup>  
(1985, p.55, tradução nossa)

Na década de 40, havia diminuído o sentimento nacionalista impulsionado por algumas vanguardas, de maneira que as narrativas produzidas na América Latina não mais estavam baseadas nos moldes dos movimentos de vanguardas. Desta forma alguns escritores do fantástico passaram a tratar de temas mais universais, porém desenvolvidos com as particularidades do fantástico Hispano-americano. A mitologia é uma temática recorrente nas histórias fantástica, principalmente de Borges e Silvina Ocampo, na qual podem ser encontradas influências dos mitos em Ovídio, Homero e Virgílio.

---

<sup>9</sup> “Adolfo Bioy Casares reúne bajo el título Historias fantásticas catorce relatos que fueron case un catálogo de lo fantástico: juegos con el tiempo y el espacio, fantasmas y monstruos, apariciones del diablo, el poder de la mente, hasta científicas. Estos relatos se caracterizan por estar insertos en lo cotidiano.”

### 3 A NARRATIVA FANTÁSTICA DE SILVINA OCAMPO

Para alguns teóricos, uma narrativa onde seres sobrenaturais como demônios, fantasmas, vampiros ou qualquer outro ser irreal, não fazem parte da essência principal do texto, retira Silvina Ocampo dos escritores cujas obras pertencem ao fantástico. Por esse motivo existem controvérsias se este é realmente o gênero literário ao qual pertencia a escritora, principalmente por não se enquadrar nos padrões do fantástico europeu descritos por Todorov.

É justamente pela falta do elemento sobrenatural, que Natalia Biancotto, propõe que o gênero no qual Silvina Ocampo está mais próxima é o *nonsense*<sup>10</sup>, pois grande parte de seus contos são “sem sentido”, sendo este o ponto mais alto da sua narrativa, fascinando o leitor por não compreender os acontecimentos. De acordo com a autora,

em seus momentos mais característicos, os relatos de Silvina Ocampo se definem menos por seu “conteúdo” sobrenatural, anormal, irreal, etc., que por uma forma da escritura, uma ética. Esta forma se quer imaginar, haveria que situá-la dentro do *Wonderland*, atravessado pelo *nonsense* de Lewis Carroll e de Edward Lear; seria algo como o resultado de escrever dentro do espelho.<sup>11</sup> (BIANCOTTO, 2015, p.44, tradução nossa)

Biancotto (2015) diz que os contos de Silvina Ocampo não podem ser considerados fantásticos, pois, segundo a autora, em alguns momentos eles foram criados para serem encaixados nesta categoria, e a leitura de seus contos como fantástico se deve à nomeação de Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, principalmente a partir da publicação da *Antologia da literatura fantástica*.

O gênero fantástico em Silvina Ocampo é em grande parte um efeito da *Antologia* que compilou junto com Borges e Bioy. Isto quer dizer que as leituras de sua obra desde o fantástico são o resultado de um mal-entendido

---

<sup>10</sup> A literatura nonsense se caracteriza pela falta de sentido e desconstrução da ordem dos acontecimentos, rompendo com as expectativas do leitor. Bastos (1997, p.69), a define como “o rompimento com a ordem lógica, ordem que conhecemos, o surgimento de uma outra ordem, o rompimento com a expectativa, além da ‘invenção de palavras abstratas e de personagens grotescos’.” Nas obras de Lewis Carroll e de Edward Lear, maiores representantes do gênero, existe uma subversão na coerência linguística que modifica a ordem lógica dos acontecimentos.

<sup>11</sup> en sus momentos más característicos, los relatos de Silvina Ocampo se definen menos por su “contenido” sobrenatural, anormal, irreal, etc., que por una forma de la escritura, una ética. Esa forma, si se la quiere imaginar, habría que situarla adentro de *Wonderland*, atravesada por el nonsense de Lewis Carroll y de Edward Lear; sería algo así como el resultado de escribir adentro del espejo.

intencional: os antólogos (especialmente Borges?) confundiram, convenientemente, um critério hedônico com um genérico.<sup>12</sup> (BIANCOTTO, 2015, p.40, tradução nossa)

Biancotto, ainda afirma que em nenhuma narrativa de Silvina pode ser encontrado o fantástico, nem na própria antologia que participou. Considera que houve uma confusão, pois textos que deveriam ser considerados como ilógicos, sem sentidos, são vistos como fantásticos. Conforme Biancotto (2015, p.42, tradução nossa), “suspeito que nas narrações de Ocampo se confundiu com muita frequência o fantástico com o sem sentido, quando nem sequer na famosa antologia consigo encontrar uma Silvina Ocampo fantástica.”<sup>13</sup>

Diferente de Natalia Biancotto, Bella Josef em seu livro *História da literatura hispano-americana* (1982), insere Silvina na literatura fantástica argentina, além de considerá-la uma renovadora do gênero por muitos aspectos, entre eles a elaboração do mundo no qual se sucedem as histórias. Josef (1982, p.236), declara que “em Silvina há um mundo pessoal, elaborado por fantasia inesgotável e uma sensibilidade alerta, que se manifesta em linguagem de infinitos matizes e intensidade dramática, com ilusão de verossimilhança.”

Silvina Ocampo escreveu romances, poesias e contos. Seus contos são de diversas naturezas, entre eles policiais, ficção científica, fantásticos, maravilhosos, entre outros. Apesar das contradições sobre seus textos fantásticos é comum encontrar aspectos deste tipo de narrativa em seus contos, alguns comuns ao fantástico europeu, outros próprios da narrativa hispano-americana.

O inexplicável é um elemento sempre presente em sua obra através dos finais abertos, pois os finais de seus contos são na maioria das vezes um aspecto muito importante para a inclusão do fantástico, sua tendência por deixar os finais em aberto contribui para provocar uma sensação de desconforto e incerteza no leitor, pois termina sem que haja uma explicação, deixando espaço para diversas interpretações. Ela busca sempre despertar a dúvida, a incerteza nos leitores, e

---

<sup>12</sup> “El género fantástico en Silvina Ocampo es en gran medida un efecto de la Antología que compiló junto con Borges y Bioy. Esto quiere decir que las lecturas de su obra desde el fantástico son el resultado de un malentendido intencional: los antólogos (¿especialmente Borges?) confundieron, convenientemente, un criterio hedónico con uno genérico.”

<sup>13</sup> “Sospecho que en las narraciones de Ocampo se confundió con demasiada frecuencia el fantástico con el sinsentido, cuando ni siquiera en la famosa antología consigo encontrar una Silvina Ocampo fantástica.”

perguntas que não são respondidas, principalmente com relação a veracidade dos acontecimentos. De acordo com Raquel Prestigiacomo,

sua particular abertura consiste em provocar um certo “engano”, uma sorte de “efeito de conclusão”: ou seja, mesmo que o relato termine, não cumprem as expectativas que, com relação à história, foram desenroladas durante a introdução e o desenvolvimento. Nesta “insatisfação” do leitor reside, justamente, a estratégia do mistério; mistério que, por outro lado, nunca deve ser explicado completamente, pois seu ambiente é o inexplicável.<sup>14</sup> (2005, p.84, tradução nossa)

Em muitos de seus contos, Silvina joga com o imaginário através da não distinção da realidade, visto que é muito comum que o personagem e alguns narradores confundam o leitor para que não saiba se determinados acontecimentos são reais ou se não passavam apenas de um sonho, uma ilusão, com o propósito de realmente causar confusão, já que quase sempre o leitor continuará sem saber o que de fato aconteceu.

O duplo também aparece em seus relatos, podendo manifestar-se de diversas maneiras, como pessoas ou lugares duplicados, dois seres que se complementam mesmo não sendo totalmente semelhantes, ou ainda em objetos que refletem a duplicidade de um ser, como o espelho. Em alguns relatos o duplo é usado pela autora como uma forma do personagem confrontar suas diferentes características. Segundo Nora E. Valenti (2002), é uma forma de unir a dupla natureza do ser humano.

Outro aspecto muito importante presente em quase toda sua obra é a crueldade e desmistificação do mundo infantil perfeito. Na sua narrativa podem ser encontrados narradores e personagens crianças extremamente cruéis, assim como adultos que cometem atrocidades com crianças. Desta maneira são retratados dois mundos infantis, o da criança como vítima, mas também como um ser capaz de cometer maldades. Marta López-Luaces afirma que

nos relatos de Silvina Ocampo é frequente que as crianças tomem o poder por meio da crueldade. Às vezes essa crueldade se manifesta como

---

<sup>14</sup> “Su particular apertura consiste en provocar un cierto “engaño”, una suerte de “efecto de conclusión”: es decir, aunque el relato termine, no se satisfacen las expectativas que, respecto de la historia, se fueron generando durante la introducción y el desarrollo. En esta “insatisfacción” del lector reside, justamente, la estrategia del misterio; misterio que, por otra parte, nunca debe ser explicado completamente pues su naturaleza es lo inexplicable.”

violência; outras, como perversidade. No entanto, a crueldade institucionalizada – a crueldade dos pais para com as crianças – está tão presente nestes relatos como a crueldade das próprias crianças, mas não se percebe de imediato: não tem nenhum tipo de força criadora, só destrutiva.<sup>15</sup> (LÓPEZ-LUACES, 2001, p.76, tradução nossa)

As histórias que envolvem a crueldade são contadas com muita naturalidade, apresentando desta maneira personagens e narradores como pessoas frias e indiferentes aos acontecimentos relatados. É muito comum que as crianças mostradas como cruéis não demonstrem remorso pelos atos cometidos. Algumas de suas crianças são malvadas e com características psicopatas, chegando a planejar e matar outras pessoas.

Seus relatos se desenvolvem majoritariamente em lugares fechados, em sua grande maioria em alguma parte da casa, onde no mundo real transmite um sentimento de segurança, tanto para uma criança, como para um adulto, é um local onde deveria haver tranquilidade, paz e segurança, mas na sua obra isso não acontece, pois é justamente nestes locais onde surge o fantástico. Adriana Castillo de Berchenko, afirma que “a casa é, então, o território de todas as possibilidades: Salas, quartos, cozinhas, pátios, sótãos, jardins ou parques concatenam entre suas fronteiras a iminência do extraordinário com todas as suas possibilidades.”<sup>16</sup> (1997, p.180, tradução nossa)

A inclusão da filosofia antiga e da matemática também podem ser encontradas em algumas de suas narrativas. De acordo com Ricardo Romera Rozas (1997), em alguns contos podem ser encontrados números que se repetem diversas vezes ao longo da história, estes números tem um determinado significado não só dentro do seu próprio texto, como também na matemática e na filosofia, principalmente nas teorias dos pitagóricos que estudavam entre outras coisas os números<sup>17</sup>. Na maioria das vezes, Silvina Ocampo inclui estas formas de

---

<sup>15</sup> “En los relatos de Silvina Ocampo es frecuente que los niños tomen el poder por medio de la crueldad. A veces esa crueldad se manifiesta como violencia; otras, como perversidad. Sin embargo, la crueldad institucionalizada – la crueldad de los padres hacia los niños – está tan presente en estos relatos como la crueldad de los propios niños, sólo que no se percibe de puro cotidiana: no tiene tipo de fuerza creadora, sólo destructiva.”

<sup>16</sup> “La casa es, entonces, el territorio de todos los posibles: salones, cuartos, cocinas, patios, desvanes, jardines o parques concatenan entre sus fronteras la inminencia de lo extraordinario con todas sus posibilidades.”

<sup>17</sup> Os pitagóricos foram grandes estudiosos dos números, visto que, para eles os números eram a essência de todas as coisas e o principal elemento para a criação do universo, logo, foi a partir deles que todas as coisas surgiram. Desta maneira os números ganham através dos pitagóricos um

pensamento de maneira mais implícita, então para que o leitor perceba isto, é necessário que seja conhecedor destes tipos de pensamento, o que pode resultar em um novo olhar sobre a obra, abrindo espaço para uma interpretação menos superficial e literal. Em alguns momentos, a própria escritora faz referência a alguns filósofos ao longo da narrativa.

A metamorfose é também um elemento fantástico muito frequente em sua obra, sendo explorada em diversos de seus contos. Conforme a própria escritora, este era o tema sobre o qual mais gostava de escrever. Em uma entrevista concedida para Hugo Beccacece, em 28 de junho de 1987, para o jornal *La Nación* o jornalista perguntou-lhe sobre este ser um de seus temas favoritos e ela respondeu

—Sim, sempre me fascinaram. Li muitas vezes o livro de Ovídio sobre as metamorfoses. Não te parece maravilhoso que uma coisa mude e se transforme em outra? Eu aceito estas mudanças. Há pessoas que as rejeitam. Eu não. Gosto de ver como uma coisa se converte em outra; tem algo de monstruoso e de mágico. Além disso, na vida todos nos metamorfoseamos. Que palavra horrível! Mudam nossos rostos, nossos sentimentos.<sup>18</sup> (OCAMPO, 1987, tradução nossa)

Assim como disse a autora, por gostar de metamorfoses, elas estão muito presentes na sua narrativa, muitas das quais são baseadas nos relatos de Ovídio. Ao se tratar de transformações, tanto Ovídio, quanto Kafka, são os escritores que mais influenciaram a literatura argentina. Raquel Prestigiacomo diz que a narrativa sempre diz algo a mais, característica que se deve a “elementos da tradição literária como a metamorfose, as relações mitológicas e as deformações do real.”<sup>19</sup> (2005, p.85, tradução nossa)

Em seus relatos no qual incluem a metamorfose não existe um limite natural ou biológico, qualquer coisa pode transformar-se em outras, assim como nos mitos. Nas obras de Silvina, seres humanos transformam-se em objetos, plantas ou

---

significado real e concreto, pois eles criam que os números podem ser encontrados em todos os lugares.

<sup>18</sup> “—Sí, siempre me fascinaron. He leído muchas veces el libro de Ovidio sobre las metamorfosis. ¿No te parece maravilloso que una cosa cambie y se transforme en otra? Yo acepto esos cambios. Hay gente que los rechaza. Yo no. Me gusta ver cómo una cosa se hace otra; tiene algo de monstruoso y de mágico. Además en la vida todos nos metamorfoseamos. ¡Que palabra horrible! Cambian nuestras caras, nuestros sentimientos.”

<sup>19</sup> “elementos de la tradición literaria como la metamorfosis, las relaciones mitológicas o las deformaciones de lo real.”

animais, assim como objetos e animais podem se transformar em pessoas. Marta López-Luaces afirma que em alguns contos

a metamorfose rompe com o marco dos corpos dentro dos limites “naturais”, o que por sua vez acaba com a determinação biológica e põe em evidência a fragmentação da subjetividade do ser. (...) se apagam os limites entre as diferentes categorias – pessoas/animais, pessoas/coisas, animais/coisas (...).<sup>20</sup> (LÓPEZ-LUACES, 2001, p.74, tradução nossa)

Nos relatos que trazem a temática da metamorfose, ela é colocada como o elemento fantástico primordial e todos os acontecimentos decorrem a partir das transformações. Diferente da narrativa de Kafka, o leitor não sofre um impacto com a mudança logo ao início do texto, na maior parte das vezes, Silvina vai deixando pistas para que o leitor ao longo da leitura as capture, aos poucos vai se dando o processo de metamorfose, até o momento em que de fato se concretize ou não. Na sua narrativa a interpretação do leitor também contribui para que ocorra ou não o efeito do fantástico.

---

<sup>20</sup> “La metamorfosis rompe con el enmarcamiento de los cuerpos dentro de los límites “naturales”, lo que acaba a su vez con la determinación biológica y se pone en evidencia la fragmentación de la subjetividad y del ser. (...) se borran los límites entre las diferentes categorías – Personas/animales, personas/cosa, animales/cosas (...).”

#### 4 A METAMORFOSE NO CONTO “SÁBANAS DE TIERRA”

O conto *Sábanas de tierra* faz parte da coletânea *Y así sucesivamente* (1987). Nele é narrado a história de um jardineiro que trabalha cuidando do jardim de uma casa, mas sofre uma transformação e acaba convertido em uma planta. Logo de início, na apresentação do personagem é possível perceber que sua relação com as plantas é diferente da que uma pessoa comum possui, e ele as trata como sua família. Por meio do dono da casa se sabe que é “um verdadeiro jardineiro (...) que trata com ternura as plantas e que realmente as aprecia como pequenos filhinhos”,<sup>21</sup> (OCAMPO, 1987, p.700, tradução nossa).

Ao longo da história vai sendo deixado vestígios da futura transformação do jardineiro, inclusive sobre sua aparência estranha, um pouco parecida a de uma planta. Pode ser visto no conto que “seus braços, inclusive nos momentos de descanso, mantinham uma forma inflexível, carregada de regadores, foices, enxadas e ancinhos invisíveis”,<sup>22</sup> (OCAMPO, 1987, p.700, tradução nossa).

Além da aparência, também o cheiro do personagem indica o seu contato com o mundo vegetal. O narrador indica mais de uma vez sobre o cheiro a folha e a terra, para reforçar ao leitor essa ligação incessante do jardineiro com a natureza. O narrador diz que “tinha um excessivo cheiro a folha seca e a terra húmida”<sup>23</sup> (OCAMPO, 1987, p.700, tradução nossa). Mais a frente repete, “tinha cheiro a folha seca e a terra suada, sobre tudo se secava a transpiração com um grande lenço de seda, de listras violeta e verdes.”<sup>24</sup> (OCAMPO, 1987, p.701, tradução nossa).

O narrador leva o leitor a acreditar que o personagem já presumia o que lhe aconteceria, pois não tocava a terra, sempre fazia uso de uma pá, mas por um descuido acaba utilizando as mãos, assim como também não as lavava com água, o que leva a crer que era para não regar o próprio corpo.

---

<sup>21</sup> “Un verdadero jardinero’, (...) que trata con ternura a las plantas y que realmente las quiere como a pequeños hijitos.”

<sup>22</sup> “Sus brazos, incluso en los momentos de descanso, mantenían una curva inconvencible, cargada de regadores, guadañas, azadas y rastrillos invisibles.”

<sup>23</sup> “Tenía un abundante olor a hoja seca y a tierra húmeda”

<sup>24</sup> “Tenía olor a hoja seca y a tierra sudada, sobre todo cuando se secaba la transpiración con un grande pañuelo de seda, a rayas violetas y verdes.”



(...) evitava lavá-las com água e as limpava no pasto. Por esta razão, a muito tempo, evitava, na medida do possível, imergi-la muito fundo na areia e usava uma faca alongada e fina para arrancar as ervas daninhas.<sup>25</sup> (OCAMPO, 1987, p.701, tradução nossa)

O jardineiro coloca a mão na terra e imediatamente sua mão fica presa na terra e por mais que se esforce não consegue retirá-la. Conta o narrador que “ajoelhado no fundo do jardim fez esforços desesperados para arrancar primeiro a planta e depois a mão. (...) a mão não queria sair de dentro da terra.”<sup>26</sup> (OCAMPO, 1987, p.701, tradução nossa).

O processo de metamorfose é mais visivelmente iniciado quando o personagem tem contato com a terra, porque sua mão fica presa a ela, pois até aquele momento a transformação havia se dado apenas em alguns aspectos da aparência e do cheiro.

O jardineiro removia a terra com uma grande pá, logo desfazia os torrões até que se tornava sedosa e dócil. Suas mãos haviam se vinculado de tal forma à terra que começava a arrancar as ervas daninhas com dificuldade. Todo o contato com a terra resultava uma lenta e repetida plantação de mãos; já estavam revestidas de algo como uma casca escura de tuberosa, capaz de brotar unicamente na terra ou em um copo de água.<sup>27</sup> (OCAMPO, 1987, p.701, tradução nossa)

O homem não consegue retirar sua mão da terra e passa a noite no local onde sente as transformações em seu corpo. Durante a noite chove e este é o momento que se começa a ver a mudança na aparência de maneira mais explícita, pois bebe a água que caía na terra como uma planta, absorvendo através das raízes, no seu caso absorve pelo braço plantado na terra, o que leva a crer que já havia começado a criar raízes. O narrador relata que “o jardineiro sentiu sua mão se

---

<sup>25</sup> “(...) evitaba lavárselas en el agua y se las limpiaba en el pasto. Por esa razón, desde hacía tiempo, evitaba, en lo posible, sumergirla muy adentro en la tierra y usaba un cuchillito alargado y fino para arrancar los yuyos.”

<sup>26</sup> “Arrodillado en el fondo del jardín hizo esfuerzos desesperados por arrancar primero la planta y después la mano. (...) La mano no quería salir de adentro de la tierra.”

<sup>27</sup> “El jardinero removía la tierra con la grande pala, luego deshacía los terrones hasta que se tornaba sedosa y dócil. Sus manos se habían vinculado a la tierra que empezaba a arrancar los yuyos con dificultad. Todo contacto con la tierra resultaba una lenta y repetida plantación de manos; ya estaban revestidas como de una especie de corteza oscura, de tuberosa, capaz solamente de brotar en la tierra o en un vaso de agua.”

abrir dentro da terra, bebendo água. Subia a água lentamente pelo seu braço, até seu coração.”<sup>28</sup> (OCAMPO, 1987, p.703, tradução nossa).

A partir do momento que é regado pela chuva o homem passa a ter sua aparência transformada em planta, pois começam a crescer folhas e galhos. É relatado que “sentiu que crescia com muitos cabelos e braços verdes.”<sup>29</sup> (OCAMPO, 1987, p.703, tradução nossa).

Ao final do conto o personagem está totalmente transformado em uma planta e não fica registro do homem que um dia foi. É descrito ao final do conto que o jardineiro “quis agachar-se para recolher a faca do chão, mas sua cintura carecia de elasticidade. (...) o vento e a chuva se ocuparam de apagar as pegadas de seu corpo da cama de terra.”<sup>30</sup> (OCAMPO, 1987, p.703, tradução nossa).

De acordo com Ishak Farag Fahim (2014), a metamorfose do jardineiro está ligada aos cinco sentidos do ser humano: olfato, tato, visão, paladar e audição. Cada sentido aparece como uma fase dentro do processo de transformação. Segundo ele se trata de

um homem metamorfoseado em árvore com os cinco sentidos totalmente envolvidos no processo: olfato, paladar, tato, visão e audição vem identificados com cada uma das etapas que marca a transformação do personagem.<sup>31</sup> (FAHIM, 2014, p.129, tradução nossa)

Ainda conforme Ishak Farag Fahim, o olfato está ligando ao cheiro do personagem que sempre tem odor a folha e a terra. O tato pode ser percebido através da conexão de suas mãos com a terra. O paladar é encontrado no texto no momento em que sua mulher lhe leva a comida, que contam com ingredientes vegetais como salada e sopa.

A audição está ligada a tentativa mal lograda de falar porque sua voz é levada pelo vento e a recordação do som da floresta. Relembra que “o bosque se

---

<sup>28</sup> “El jardinero sintió su mano abrirse adentro de la tierra, bebiendo el agua. Subía el agua lentamente por su brazo hasta el corazón.”

<sup>29</sup> “Se sintió crecer con muchas cabelleras y brazos verdes.”

<sup>30</sup> “Quiso agacharse a recoger el cochillo del suelo, pero su cintura carecía de elasticidad. (...) el viento y la lluvia se ocuparon de borrar las huellas de su cuerpo en la sabana de tierra.”

<sup>31</sup> “Un hombre metamorfoseado en árbol con los cinco sentidos totalmente implicados en el proceso: olfato, gusto, tacto, vista y oído vienen identificados con cada una de las etapas que marcan la transformación del personaje.”

queixava entre as sonoridades líquidas de serrote”<sup>32</sup>. (OCAMPO, 1987, p.702, tradução nossa). Mas além destes dois eventos citados por Fahim, há outro também ligado a audição, no qual o narrador descreve que “(...) alguém lhe gritou de longe, com voz de banhista agradecida, que se submerge de novo na água”<sup>33</sup> (OCAMPO, 1987, p.703, tradução nossa). A maneira como o jardineiro escutou o som da floresta e o som da voz de alguém, estão interligados à água, que é muito importante para sobrevivência das plantas. O último sentido, a visão, está relacionado à transformação física do personagem perceptível a olho nu, como o crescimento de folhas e galhos no seu corpo.

Os quatro elementos da natureza, terra, água, fogo e ar, também podem ser encontrados neste conto de Silvina Ocampo. O surgimento da teoria dos quatro elementos para explicar a criação do mundo está diretamente ligada à filosofia antiga. Segundo Giovanni Reale (1975), Empédocles, o criador da teoria os nomeava como “raízes de todas coisas”, pois tudo dependia dos quatros elementos para ser formado, assim como durante a transformação do personagem os quatro elementos estão presentes.

Alguns dos elementos podem ser vistos de maneira bastante explícita, outros estão presentes de maneira mais subtendida. Entre eles, o mais destacado está a terra, sendo um dos principais por sua conexão com o personagem, tanto na função de jardineiro, trabalhando sempre com ela, como depois da transformação porque está ligado a ela. Em ambas as formas, o personagem necessita da terra para sua sobrevivência. Além de que, ela foi um dos elementos chave para sua transformação. i

Outro elemento de grande importância é a água, aparecendo diversas vezes durante a narrativa. Durante o processo de metamorfose o jardineiro afirma haver escutado sons líquidos e alguns com voz de banhista, ambos estão associados a água. A água é essencial à sobrevivência, pois durante toda a transição sente sede, a partir do momento que chove a água que cai sacia sua sede e concretiza a transformação.

---

<sup>32</sup> “El bosque se quejaba entre sonoridades líquidas de serrucho.”

<sup>33</sup> “(...) alguien le gritó desde lejos, con voz de bañista agradecida, que se sumerge de nuevo en el agua.”

Por outro lado, o fogo é um elemento que aparece de maneira mais implícita. No conto, o jardineiro relembra que em determinado momento de sua vida está na Patagônia; o narrador relata que enquanto estava lá

as árvores sangraram com uma fragrância maravilhosa, as feridas se abriram com iridescência vermelha e azul. O bosque ficou como um grande hospital de árvores feridas, sem braços e sem pernas. Sentia sede aquele dia, a mesma sede de agora, uma sede misturada ao cheiro de resina.<sup>34</sup> (OCAMPO, 1987, p. 702)

Neste fragmento pode-se perceber que Silvina ao se referir ao sofrimento do bosque o associa ao colorido das cores vermelha e azul que são as cores do fogo. Além disso, o personagem sentia muita sede enquanto estava naquele local, possivelmente pelo calor provocado pelo fogo. Neste fragmento ao falar da ferida nas árvores a escritora está possivelmente se referindo à extração de resina de pinus, este material extraído dos pinus em sua maioria é altamente inflamável.

O ar, como último elemento, também aparece de maneira implícita, pois não possui cor nem cheiro, porém quando se sente o vento, sente-se o ar. É desta maneira que o ar é apresentado pela escritora, em forma de vento. Quando o jardineiro quis chamar sua esposa não consegue, pois, sua voz treme possivelmente em consequência do vento, além disso, é necessário o ar para que sejam produzidos os sons, incluindo a voz.

A transformação de um ser em outro é comum na filosofia. De acordo com Giovanni Reale (1975), no pensamento de Empédocles, nada surge do nada ou morre e vão para o nada, todas as coisas são transformadas.

Portanto, o “nascer” e o “perecer”, entendidos como um vir do nada e um ir ao nada, são impossíveis, porque o *ser* é; todavia, nascer e perecer têm a sua plausibilidade e realidade, se entendidos como um vir de coisas que são e um transformar-se em coisas que também são. (REALE, 1975, p.134)

Antes de Empédocles, o filósofo e matemático Pitágoras já acreditada na “não morte da alma”. Ele cria na *metempsicose*, (ao qual ajudou a difundir) uma doutrina encontrada em diversas civilizações antigas, entre elas Egito, considerado

---

<sup>34</sup> “Los árboles se desangraron con una fragancia maravillosa, las heridas se abrieron irisadas de rojo y de azul. El bosque quedó como un gran hospital de árboles heridos, sin brazos y sin piernas. Sentía sed aquel día; la misma sed de ahora, una sed mezclada con olor a resina.”

seu local de origem, mas também Índia e Grécia. Esta doutrina propagava que a alma nunca morre, mas passa de um corpo para outro sem que isso altere sua essência, esta alma poderá receber qualquer tipo de corpo, quer seja humano ou animal. O corpo onde a alma habitará após a morte é dada de acordo com o merecimento da pessoa, que durante o período em que a alma habita em outro corpo está em fase de purificação, para depois de purificado retornar ao ponto original, desta forma o corpo a ser habitado poderia ser tanto um castigo como uma recompensa.

Segundo Bulfinch, Ovídio acreditava que para Pitágoras

as almas não morrem jamais, mas sempre que partem de uma morada seguem para outra. (...) A alma vai de um lado para o outro, ora ocupando um corpo, ora outro, passando do corpo de um animal ao de um ser humano, e dali ao de um outro animal. Tal como a cera que pode assumir num determinado momento o perfil de uma figura, e depois de derretida, pode ser usada para assumir um perfil distinto, sem deixar de ser a mesma cera, também a alma usa formas distintas em tempos diferentes, sem que deixe de ter a mesma essência. (BULFINCH, 1855, p.430)

Levando em consideração o pensamento de Pitágoras, pode-se acreditar que a alma do jardineiro não morreu, sua alma apenas mudou de morada, mantendo a mesma essência. O personagem era ligado às plantas como jardineiro, o que se mantém quando se transforma em uma planta. Depois de completa a transformação do personagem, o narrador diz que “Desde esse dia viveu de acordo com as leis de Pitágoras”<sup>35</sup> (OCAMPO, 1987, p.703, tradução nossa). O que pode levar a inferir que está se referindo ao fato de que viverá sempre em transformação, mudando de corpo, assim como acreditava Pitágoras.

Pitágoras fez parte dos pensadores pré-socráticos, que estão inseridos no que se considera o período naturalista da filosofia, pois buscavam respostas para as perguntas sobre o mundo e suas origens através da natureza, desta maneira procuravam estar conectados a ela. Dentro da escola Pitagórica, por acreditar na mudança de alma de seres humanos para animais, estava terminantemente proibido matar animais, assim como seus membros também não podiam comer carne. No conto é citada uma refeição feita pelo jardineiro no qual também não é mencionado que haja comido carne. Para que o personagem alimente-se sua esposa lhe leva

---

<sup>35</sup> “Desde ese día vivió de acuerdo con las leyes de Pitágoras”.

“um prato de sopa, salada e um pedaço de pão”<sup>36</sup> (OCAMPO, 1987, p.702, tradução nossa), nada que demonstre que havia carne na comida.

Fahim (2014) com base no livro de *Gênesis*, acredita que a transformação do jardineiro é apenas a volta as suas origens, ou seja, ao pó da terra, o que faz com que a transformação não seja um elemento sobrenatural mesmo que transformações como a do personagem não existam no mundo real. Segundo Fahim

(...) o ser humano foi tomado da terra, por tanto transformar-se em terra não seria algo sobrenatural, mas a volta às suas raízes abrindo caminho ao círculo da vida. Daí, a reação do jardineiro e sua mulher contra o processo de metamorfose sido marcado por uma assombrosa tranquilidade.<sup>37</sup> (FAHIM, 2014, p.130, tradução nossa)

Diferente do que pensa Fahim, o livro do *gênesis*, narra a criação do homem a partir da terra, porém a metamorfose do personagem, mesmo ocorrendo na terra, o jardineiro se transforma em planta, não no pó da terra, desta maneira não pode considerar a volta as suas raízes.

Assim como outros autores do século XX, a mitologia é um recurso também presente neste conto de Silvina Ocampo. O mito de Apolo e Dafne aparece através de algumas semelhanças entre ambas as histórias. Segundo a mitologia Greco-romana, Dafne também é transformada em planta. A forma como se transforma é bastante semelhante à do jardineiro. Thomas Bulfinch relata que logo após pedir ajuda a Peneu para fugir de Apolo

todos os seus membros enrijeceram-se; o peito foi recoberto por uma casca macia; os cabelos tornaram-se galhos; os pés fincaram-se no solo, como se fossem raízes, o rosto ficou como a copa de uma árvore, nada mantendo a aparência anterior, a não ser a beleza. (BULFINCH, 1855, p.53)

Outra semelhança com o mesmo mito se dá desta vez não com Dafne, mas com Apolo. Ainda segundo Thomas Bulfinch, Apolo também é conhecido como deus da medicina. Ele afirma que o deus ao perseguir Dafne diz “sou o deus da medicina, e conheço as virtudes de todas as plantas curativas” (BULFINCH, 1855, p.53). Apolo por ser também o deus da medicina tem um vasto conhecimento sobre plantas,

---

<sup>36</sup> “un plato de sopa, ensalada, un trozo de pan.”

<sup>37</sup> “(...) el ser humano ha sido tomado de la tierra, por lo tanto transformarse en tierra no sería algo sobrenatural, sino la vuelta a las raíces abriendo camino al círculo de la vida. De ahí, la reacción del jardinero y su mujer frente al proceso metamórfico ha sido marcada por una asombrosa tranquilidad.”

assim como o personagem de Silvina Ocampo, que por ser jardineiro também conhece diversas plantas e demonstra isso quando a dona da casa comenta sobre plantas que poderiam ser plantadas no jardim, ele prontamente lhe apresenta diversas opções.

Em alguns momentos do conto também podem ser encontradas algumas semelhanças com *A metamorfose* de Kafka. A primeira delas é a falta de explicação para o porquê da transformação do personagem. No livro de Kafka, tanto o leitor, como Gregor, não sabem por que ele foi transformado em um inseto, tão pouco o jardineiro também sabe por que está se tornando uma planta. Em nenhum momento se questionam o porquê destas metamorfoses.

Outra semelhança entre ambas as obras é a naturalidade com que os personagens aceitam os acontecimentos. Gregor, quando se vê transformado em um inseto não se importa com suas condições, tenta inicialmente voltar a dormir e depois se preocupa com o horário do trabalho. Quanto ao jardineiro, ele come, relembra acontecimentos passados, olha a vista do jardim onde está; tudo isso enquanto está sofrendo a transformação. Os personagens não têm nenhum tipo de reação, eles não ficam surpresos, com raiva, nem se perguntam como é possível que isso ocorra.

Outro ponto em comum entre as obras é a solidão dos personagens em decorrência da metamorfose. Gregor fica sempre só depois da transformação, a pessoa que o vê com mais frequência é a irmã, quando vai levar sua comida. Com o jardineiro esta solidão também pode ser percebida, pois vê sua esposa quando também lhe leva o jantar, o resto da noite está sozinho no jardim. Ninguém acompanha os momentos de transformação, os personagens estão sempre solitários.

Em ambas as obras, a cama está presente como um símbolo da metamorfose, no caso de Silvina Ocampo, a escritora usa a terra como uma metáfora para se referir à cama. Os dois personagens, o jardineiro e Gregor, são transformados enquanto estão em uma cama e durante a noite. Gregor em uma cama com colchão e o Jardineiro em uma “cama de terra”, expressão utilizada pela própria escritora para se referir ao local onde estava o personagem.

A cama é um objeto que remete ao sono, descanso, sonho; como afirma Ishak Farag Fahim, no conto de Silvina Ocampo, “a palavra ‘cobertores’ no título refere-se ao ato de dormir, momento ideal para a transformação”<sup>38</sup> (2014, p.129, tradução nossa). A terra no conto, tanto representa a cama como o cobertor e o jardineiro a partir da transformação dormirá dia e noite sobre eles.

O uso das palavras “cama” e “cobertores”, trás ambiguidade para o texto criando no leitor incerteza sobre os acontecimentos, por não saber se são reais ou apenas um sonho, o que não é explicado pela escritora ao final do conto e a dúvida permanece. A hesitação implantada logo no início do conto com “cobertores de terra” é reforçada ao final com a expressão, “cama de terra”. De acordo com Ishak Farag Fahim, a última frase do conto “remete novamente ao começo, e o título, por sua vez, faz alusão ao desenrolar do conto.”<sup>39</sup> (2014, p.129, tradução nossa).

Durante o momento da metamorfose o personagem relembra alguns acontecimentos durante a noite, no qual Silvina Ocampo não esclarece se ele estava sonhando ou estava acordado. Durante a noite, enquanto estava no jardim depois de perceber que sua esposa dormia, o narrador relata que “a sede crescia em grandes extensões de areia; o jardineiro a atravessou até chegar, em suas lembranças, a uma plantação de pinheiros, na zona da Patagônia”<sup>40</sup> (OCAMPO, 1987, p.702, tradução nossa). O que deixa dúvida se neste momento ao recordar este acontecimento o personagem estava sonhando ou acordado. No parágrafo seguinte, o narrador conta que “caíam chuvas finíssimas de humidade, não havia pinheiro, nenhum pinheiro. Que estranho podia ser um jardim sem pinheiros e sem *lambertinas*”<sup>41</sup>. As luzes da casa grande ainda estavam acesas.”<sup>42</sup> (OCAMPO, 1987, p.703, tradução nossa). A impressão que causa no leitor de que realmente o jardineiro havia dormindo e ao acordar percebe que não havia pinheiros no jardim e que as luzes da casa grande estavam acesas, enquanto havia visto antes que as da

---

<sup>38</sup> “La palabra «sábanas» en el título se refiere al acto de dormir, momento ideal para la transformación.”

<sup>39</sup> “remite de nuevo al título, como en un circuito donde la última frase remite al comienzo, y el título, a su vez, hace alusión al desenlace del cuento.”

<sup>40</sup> “La sed crecía en grandes extensiones de arena; el jardinero las atravesó hasta llegar, en sus recuerdos, a una plantación de pinos, en la zona de la Patagonia.”

<sup>41</sup> Espécie de pinheiro originário dos países da América do Norte.

<sup>42</sup> “Caían lluvias finísimas de humedad, no había pinos, ningún pino. Qué extraño podía ser un jardín sin pinos y sin *lambertinas*. Las luces de la casa grande estaban todavía encendidas.”



sua casa estavam apagadas, o que indica a possibilidade que já estivesse muito tarde para estar acordado. O ato de ver as luzes da sua casa apagadas e que sua esposa dormia, pode remeter a escuridão de quando se está dormindo, enquanto que depois do possível sonho, ver a outra casa com as luzes acesas e as pessoas acordadas, remete ao despertar. Não se sabe até que ponto a lembrança, o sonho e a realidade se misturam neste conto.

Enquanto estava no jardim recordando ou sonhado, a escritora não deixa claro como estava o personagem, mas pode-se deduzir que o mesmo estava deitado ou sentado, porque depois de perceber que não havia pinheiros, observa que havia pessoas no jardim, o narrador neste momento diz que o jardineiro “ajoelhou-se outra vez no chão”<sup>43</sup> (OCAMPO, 1987, p.703, tradução nossa). Em seguida, quando estava novamente sozinho, sentindo a transformação, é descrito que “então se deitou entre infinitos cobertores de terra”<sup>44</sup> (OCAMPO, 1987, p.703, tradução nossa), o que indica novamente a possibilidade de sonho, pois o ato de deitar-se a noite indica a tentativa de dormir, mesmo que seja em uma cama de terra.

---

<sup>43</sup> “Se arrodilló outra vez en el suelo.”

<sup>44</sup> “Entonces se acostó entre infinitas sabanas de tierra.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notável a grande diferença entre o fantástico europeu do século XIX e XX e o fantástico hispano-americano produzido a partir da década de 40. Todorov definiu o gênero apenas voltado para o que foi publicado na Europa. Nos países da América do Sul o gênero ganhou características próprias, comuns à maioria dos escritores, porém cada um tinha uma maneira diferente de descrever o fantástico. Por essa razão, apesar da grande contribuição ainda existem controvérsias sobre o gênero produzido por Silvina Ocampo.

No conto *Sábanas de tierra*, não são encontradas características dos conceitos do fantástico descritos por Todorov, mas aparecem influências do fantástico argentino e características próprias da autora. O jardim da casa, semelhante ao mundo real tal como conhecemos, é o espaço onde sucedem todos os acontecimentos. Como é habitual em outras obras, neste conto também não há o aparecimento de nenhum elemento sobrenatural ou seres de outro mundo. No início da história tudo acontece normalmente, o fantástico surge lentamente na vida cotidiana dos personagens e só começa a aparecer quando é iniciado o processo de metamorfose com o personagem.

Apesar de haver outros elementos na construção do fantástico o que tem maior transcendência em *Sábana de tierra* é a metamorfose, pois as demais características presentes ao longo do texto dependem do processo de transformação. O medo não é um elemento presente neste conto, a autora utiliza o recurso da incerteza para manifestar o fantástico e gerar dúvida, por não ter explicação de o porquê o jardineiro se transforma em planta. A dúvida também está em não se saber se foi apenas um sonho, ou se todos os acontecimentos de fato aconteceram, principalmente através do uso de palavras ambíguas como “cama” e “cobertores”, desta forma ela faz o leitor hesitar entre sonho e realidade. O leitor questiona-se com perguntas que não tem resposta.

Um recurso recorrente utilizado pelo fantástico argentino é a mitologia, Silvina Ocampo explora a transformação do jardineiro em planta, de maneira muito semelhante à metamorfose de Dafne, no mito de Apolo e Dafne. *A Metamorfose* de Kafka também influenciou a narrativa do fantástico hispano-americano, por isso o comportamento dos personagens frente a uma transformação é bastante

semelhante àquela do escritor europeu. Durante o processo de transformação o personagem mantém intacto todos os seus sentidos humano como a audição, o tato, a visão, a fala e o olfato.

Outras influências também podem ser encontradas no conto de Ocampo, como a filosofia antiga, principalmente dos pré-socráticos, entre eles Pitágoras, que acreditava que a alma não morre, está sempre se transformando em outros seres. Também estão os quatro elementos da natureza, água, terra, fogo e ar. Empédocles acreditava que para a formação de algo são necessários esses quatro elementos e eles também foram necessários para o processo de metamorfose do personagem.

O processo da metamorfose apesar de existir no mundo real, não acontece da mesma forma descrita pela escritora, pois nenhum ser humano pode ser transformado em planta. As incertezas deixadas ao longo da leitura do conto de alguma maneira geram um incômodo no leitor, essa é talvez a marca do fantástico da escritora, o que faz a sua narrativa diferente das demais narrativas fantásticas do século XX.

## REFERÊNCIAS

BARRENECHEA, Ana María. **Ensayo de una tipología de la literatura fantástica**. Revista Iberoamericana, 1972. Disponível em: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/2727/2911>>

Acesso em 9 de janeiro de 2019.

BASTOS, Lúcia Kopschitz Xavier. **Nonsense**. IPOTESI – revista de estudos literários. Universidade Federal de Juiz de Fora, v.1, n.1, p.67-78, 15/12/1997. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19204>>

Acesso em 19 de setembro de 2019.

BERCHENKO, Adriana Castillo de. **Imagenes y contra-imagenes: La furia y otros cuentos de Silvina Ocampo**. Persée, 1997. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1997\\_num\\_17\\_1\\_1998](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_1998)> Acesso em 8 de maio de 2019.

BIANCOTTO, Natalia. **Del fantástico al nonsense: Sobre la narrativa de Silvina Ocampo**. Repositorio institucional de la UNLP, 2015. Disponível em: <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/48971/Documento\\_completo\\_.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/48971/Documento_completo_.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> Acesso em 5 de maio de 2019.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia: A idade da fábula**. Tradução de Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2017.

CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CASARES, Adolfo Bioy. **Obras Completas**. Tradução de Sergio Molina [et al.]. São Paulo: Globo, 2014, p. 615 – 622.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance americano**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Labor, 1992, p. 304.

FAHIM, Ishak Farag. **Cinco fórmulas de metamorfosis en la narrativa de Silvina Ocampo**. Cuaderno del Hipogrifo. 2014, p. 128 – 142. Disponível em <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2014/11/128-1422.pdf>  
Acesso em 5 de maio de 2019.

JACKSON, Rosie. **Lo “oculto” de la “cultura”**. In: ROAS, David (org). Teorías de lo fantástico. Madrid: Arco/libros, 2001.

JOSEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1982.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

LUACES, Marta López. **Ese extraño territorio**: La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas. Santiago: Editorial cuarto propio, 2001.

OCAMPO, Silvina. **Silvina Ocampo: “Llegué a los 40, a los 50, y seguí enamorándome y deseando a la gente hermosa”**. La nación, Argentina, jun. 1987. Entrevista concedida a Hugo Beccacece. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/silvina-ocampo-llegue-a-los-40-a-los-50-y-segui-enamorandome-y-deseando-a-la-gente-hermosa-nid1928321>  
Acesso em 8 de maio de 2019.

OCAMPO, Silvina. **Cuentos completos**. 2ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé, 2018.

PRESTIGIACOMO, Raquel. **Silvina y su máquina narrativa**. In: \_\_\_\_\_. Cuentos difíciles: Antología Silvina Ocampo. Buenos Aires: Colihue, 2000.

REALE, Giovanni. **História da filosofia antiga**: Volume 1. 2ª edição. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

REIZS, Suzana. **Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales**. In: Roas, David (org). Teorías de lo fantástico. Madrid: Arco/libros, 2001.

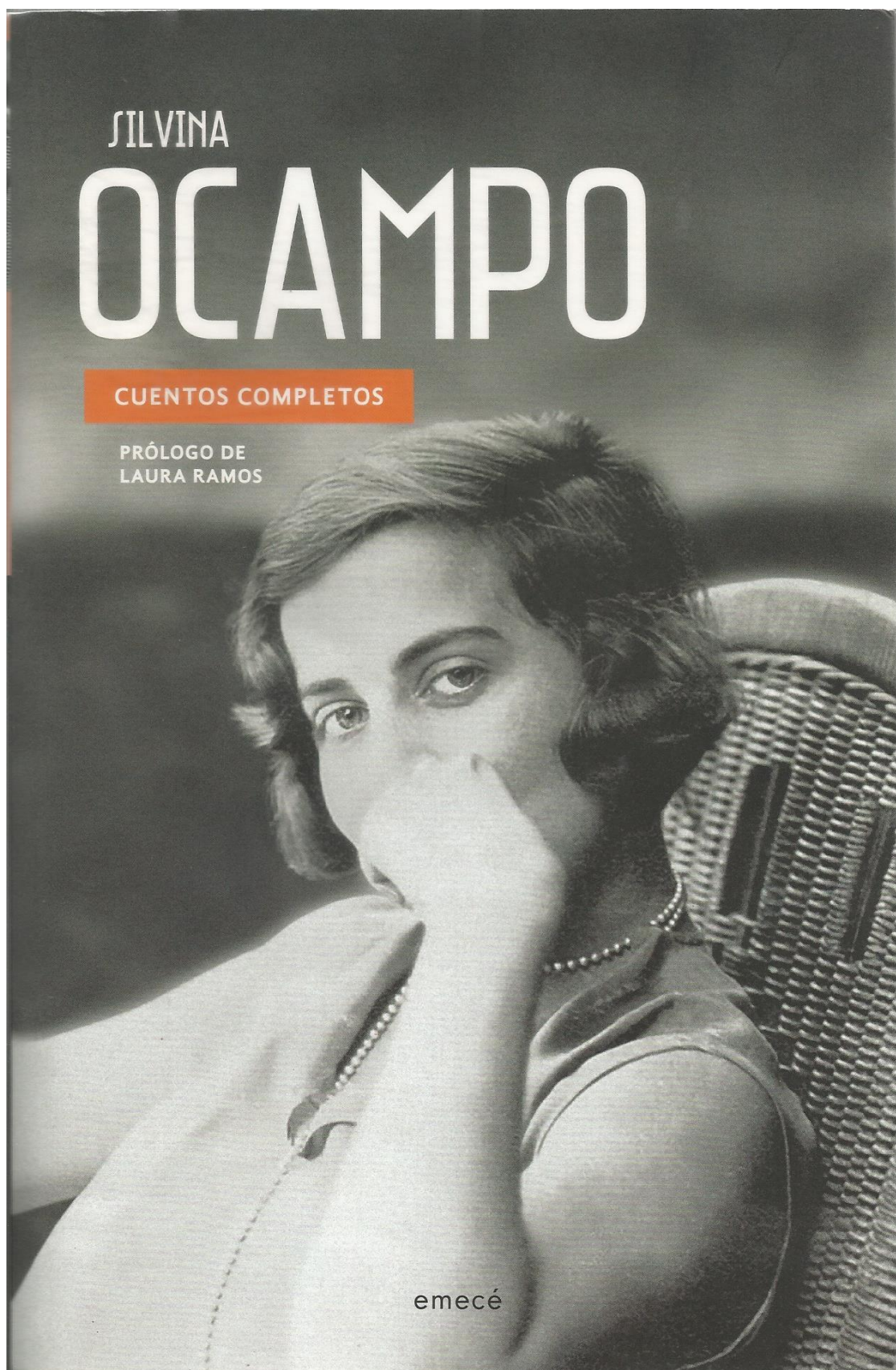
ROAS, David. **La amenaza de lo fantástico**. In: \_\_\_\_\_. Teorías de lo fantástico. Madrid: Arco/libros, 2001.

ROZAS, Ricardo Romera. **Aspectos ésootericos en La Furia y otros cuentos de Silvina Ocampo**. Persée, 1997. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1997\\_num\\_17\\_1\\_2009](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_17_1_2009)> Acesso em 9 de maio de 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correia Castello. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VALENTIN, Nora E. **El camino de la reescritura en algunos cuentos de amor de Silvina Ocampo**. Dialnet, 2002. Disponível em: <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15\\_445.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_445.pdf)> Acesso em 5 de maio de 2019.

ANEXO A – Cópia da capa do livro de Silvina Ocampo





## ANEXO B – Cópia do conto “Sábanas de tierra”

### SÁBANAS DE TIERRA

«Jardinero. Arboricultor. Floricultor se ofrece. Besares 451.» Sonrió, desde hacía más de un año este aviso se confundía entre naftalinas en el bolsillo de su tricota. Estrujó el papel en sus manos y lo tiró al suelo. Recostó la cabeza contra la silla de paja, dio un suspiro de alivio y dijo a su marido: «Qué suerte que tenemos un buen jardinero». El marido la miró por encima del diario. «Un verdadero jardinero», siguió diciendo, «que trata con ternura a las plantas y que realmente las quiere como a pequeños hijitos» y, al decir estas palabras, sintió la plenitud de su felicidad: sus hijos estaban sanos, hacía lindo día, había encontrado un buen jardinero. Sentada en la terraza, envuelta en la blancura de su vestido, sintió lo que deben sentir todas las mujeres de blanco en un día radiante; se sintió transparente e impersonal como el día, rodeada por la presencia de muchedumbres de flores que la esperaban. Se puso los guantes, tomó las tijeras de cortar flores y bajó al jardín atajándose el sol con la sombrilla. Qué agradable imagen vio en el espejo.

El humo de las fogatas llenaba el fondo del jardín y teñía de un azul lechoso los rayos del sol; se infiltraba en los intersticios de las enredaderas, nublando el cielo del follaje. Era la hora más linda, y puedo decirlo sin riesgo de equivocarme, pues en el día de un jardín todas las horas son más lindas, cosa que no advertimos en los cuartos pero que nos asombra siempre, como si no lo supiéramos.

Los molinillos aumentaban el canto de los pájaros. El jardinero se movía como un gran cortejo, ceremoniosamente, de planta en planta, sacando bichos de cesto. Sus brazos, incluso en los momentos de descanso, mantenían una curva incommovible, cargada de regaderas, guadañas, azadas y rastrillos invisibles. Tenía un abundante olor a hoja seca y a tierra húmeda.

Había plantado en su vida millones de árboles de diferentes familias. Había trabajado en las islas del Paraná, en las inmediaciones del Tandil, en



La Pampa, había llegado más al sur de Río Negro, más al norte del Iguazú, con el mismo atadito de ropa y la misma mujer de rasgos borrados. La misma mujer hacendosa y sin hijos. Tenía olor a hoja seca y a tierra sudada, sobre todo cuando se secaba la transpiración con un gran pañuelo de seda, a rayas violetas y verdes. Vivía en el fondo del jardín en una casita de un solo cuarto.

El jardinero removía la tierra con la gran pala, luego deshacía los terrones hasta que se tornaba sedosa y dócil. Sus manos se habían vinculado en tal forma a la tierra que empezaba a arrancar los yuyos con dificultad. Todo contacto con la tierra resultaba una lenta y repetida plantación de manos; ya estaban revestidas como de una especie de corteza oscura, de tuberosa, capaz solamente de brotar en la tierra o en un vaso de agua. Por esa razón evitaba lavárselas en el agua y se las limpiaba en el pasto. Por esa razón, desde hacía un tiempo, evitaba, en lo posible, sumergirlas muy adentro en la tierra y usaba un cuchillito alargado y fino para arrancar los yuyos. Pero aquel día, en un momento de descuido o de apuro, dejó a un lado el cuchillito y puso la mano muy hondo en la tierra para sacar alguna hierba innecesaria. Arrodillado en el fondo del jardín hizo esfuerzos desesperados por arrancar primero la planta y después la mano. Pero los pasos se acercaban haciendo cantar las piedrecitas. La mano no quería salir de adentro de la tierra. Alzó los ojos y se encontró con esa sonrisa especial que tenía ella cuando cortaba flores, y le oyó decir: «Estoy encantada. Nunca he tenido tantas flores». Se quitó la gorra con la mano izquierda y dijo tres veces gracias, con una reverencia que se adivinaba en el movimiento de la cabeza. Siguió hablando: «Desearía plantar algunos arbustos, algunas plantas de adorno cerca del portón. ¿Cuáles aconseja usted?». «¡Hay tantas variedades!», dijo el jardinero sintiendo que su mano crecía adentro de la tierra; «tenemos el *Euonymus* del Japón, el *Euonymus Microphylla* o *Pulchellus*, el *Photinia Serrulata* o Laurel Japonés; todos esos arbustos de hoja perenne sufren poco. Tenemos también el *Philadelphus Gronarius* o Angélica Arcangélica, vulgarmente llamado Angélica; se cubre de flores blancas en primavera.» «Sí, sí, la Angélica es justamente una de las plantas que más me gustan, tiene hojas oscuras, las flores agrupadas en ramitos fragantes y cuidadosos.» Siguió caminando haciendo girar el mango de la sombrilla. Sus hijos corrían alrededor de ella. Se detuvieron un rato buscando piedritas en el camino y volvieron corriendo al lugar donde había quedado el jardinero. «¿Qué está haciendo?», le preguntaron sentándose en cuclillas y el hombre les contestó pacientemente: «Estoy arrancando



yuyos». Los chicos no se iban; perdieron una moneda o un lápiz que buscaron indefinidamente hasta que se cansaron y se fueron galopando, con soplidos de locomotora.

Caía quietamente la noche, desplegando los ruidos acostumbrados. El jardinero oyó que su mujer lo llamaba; recorría los caminos desde la casa hasta el portón. No se movió. En la oscuridad sólo se veía la claridad de los bancos; sabía que la mujer no podía distinguirlo. Se sentó en el suelo; sacó el gran pañuelo a rayas de su bolsillo, siempre con la mano izquierda, y se secó la frente. Empezaba a sentir hambre. Llegaba el olor de la cocineta y un ruido igualmente apetecible de platos y cubiertos. Llamó a su mujer primero débilmente, después más fuerte, hasta que se hizo oír. La mujer acudió corriendo y le preguntó si se había lastimado. «No, no estoy lastimado. Tengo hambre», contestó el jardinero. «¿Y por qué no dejas tu trabajo? Ya es hora de comer.» «No puedo», y le indicó la mano. «¿Pero por qué no la arrancas con más fuerza?» «He hecho todos los esfuerzos posibles.» «Entonces», dijo la mujer, ¿tendrás que pasar la noche aquí?» «Sí», contestó el hombre; y después de una pausa: «Tráeme la comida. Cuidado que no te vean.» La mujer salió corriendo y volvió al rato con un plato de sopa, ensalada, un trozo de pan. Se había olvidado del vino. El hombre comió con apetito. La mujer lo miraba en la oscuridad, adivinándole el rostro. «¿Tendré que traerte la frazada?» «No», dijo el hombre, «no hace frío.» Acabó de comer y se echó en el suelo. La mujer le dijo buenas noches.

Después de un rato de estar solo, se acordó de que no había bebido. Quiso llamar a su mujer, pero su voz tembló en el viento como una hoja finísima de papel de seda. Además la puerta de la casita estaba cerrada, las luces apagadas, todo indicaba que su mujer dormía con un sueño pesado.

La sed crecía en grandes extensiones de arena; el jardinero las atravesó hasta llegar, en su recuerdo, a una plantación de pinos, en la zona de la Patagonia. Caminaba llevando un hacha y un serrucho. Los troncos eran gruesos, veteados de musgo. Eran ya muy altos pero había que podarlos para que no se fueran en vicio. La poda fue larga; duró días y días. Las ramas surgían como serpientes inesperadas. El bosque se quejaba entre sonoridades líquidas de serrucho. Ese brusco desalojo de pájaros y de bichos habitantes de las ramas dio un desvelo total a la noche. Los árboles se desangraron con una fragancia maravillosa, las heridas se abrieron irisadas de rojo y de azul. El bosque quedó como un gran hospital de árboles heridos, sin brazos y sin piernas. Sentía sed aquel día; la misma sed de ahora, una sed mezclada con olor a resina.

Casán lluvias finísimas de humedad, no había pinos, ningún pino. Qué extraño podía ser un jardín sin pinos y sin lambertianas. Las luces de la casa grande estaban todavía encendidas. Había visitas y, después de comer, se paseaban por el jardín, con la dueña de casa.

Se arrodilló otra vez en el suelo. Ella lo vio en la oscuridad: «¡Todavía trabajando!», alguien le gritó desde lejos, con voz de bañista agradecida, que se sumerge de nuevo en el agua.

El jardinero sintió su mano abrirse adentro de la tierra, bebiendo agua. Subía el agua lentamente por su brazo hasta el corazón. Entonces se acostó entre infinitas sábanas de tierra. Se sintió crecer con muchas cabelleras y brazos verdes.

La noche fue larga, muy larga. En la superficie, distintos bichos rozaron el brazo enterrado; no fue más que un leve cosquilleo de lombrices indiferentes. Una oruga remontó laboriosamente la espalda, momentos antes que amaneciera. Nunca el alba fue tan lenta y penosa para pasar claridades entre las ramas, elaborando la mañana. El jardinero oyó que lo llamaban. Quiso agacharse a recoger el cuchillito del suelo, pero su cintura carecía de elasticidad. Desde ese día vivió de acuerdo con las leyes de Pitágoras; el viento y la lluvia se ocuparon de borrar las huellas de su cuerpo en la cama de tierra.